

## University of Groningen

### 'Uytnemende Schilder van Antwerpen'

Leeflang, Micha

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*

2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Leeflang, M. (2007). 'Uytnemende Schilder van Antwerpen': Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethoden. s.n.

#### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

#### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

## Inleiding

De fascinatie voor het leven en werk van de vroeg zestiende-eeuwse in Antwerpen werkzame kunstenaar, Joos van Cleve is nooit weggeweest. Reeds eenendertig jaar na het overlijden van de schilder in 1540/1541 startte echter de verwarring omtrent zijn identiteit met de publicatie van Dominicus Lampsonius's *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (Antwerpen, 1572).<sup>1</sup> De inscriptie bij de gravure met het portret van *Iusto Civensi Anverpian Pictori*, door één van de gebroeders Wiericx, in Lampsonius's boek stelt dat 'Joos van Cleves kunst en deze van zijn zoon hem gelukkig had gemaakt mits hij zijn gezonde verstand had behouden'.<sup>2</sup> Misinterpretatie van deze woorden leidde tot grote verwarring tussen de levens van Joos en zijn zoon, Cornelis. Hoewel Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* van 1604 correct vaststelde dat Joos van Cleve zijn intrede maakte in het Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1511, maakte hij tevens melding van een reis naar Engeland, waar Joos van Cleve gek zou zijn geworden.<sup>3</sup> De kunstenaar die krankzinnig werd, was echter zoals blijkt uit latere reconstructies van beide kunstenaarslevens niet Joos, maar zijn zoon Cornelis. Van Mander concludeerde zijn beschrijving over het leven van *Joos van Cleef, gheheeten den Sotten Cleve, wytnemende Schilder van Antwerpen*, mogelijk om zo het gigantische oeuvre van de schilder te kunnen verklaren, met de bewering dat er behalve Cornelis nog een andere zoon was, die eveneens Joos was geheten. Van Mander riep hiermee het bestaan van twee Joos van Cleves, vader en zoon, in het leven, waar later naar gerefereerd werd als Joos van Cleve de Oudere en Joos van Cleve de Jongere. In oude inventarissen van musea is het onderscheid tussen Van Cleve de Oudere en Van Cleve de Jongere vaak nog terug te vinden.

Deze foutieve inzichten in de familierelaties bleven lange tijd het onderwerp van publicaties en vormden het uitgangspunt voor speculaties inzake toeschrijvingen. Het was onduidelijk welke werken aan Joos van Cleve, Joos de Jongere, Joos de Oudere of aan *Sotten Cleef* moesten worden toegeschreven. Enig verband tussen Joos van Cleve en zijn schilderijen leek in deze periode te zijn verdwenen. De kern van het oeuvre van de schilder werd immers gevormd door twee drieluiken met *De dood van Maria* in Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) en München (Alte Pinakothek), die werden geclassificeerd onder de noodnaam *Meester van de Dood van Maria* (zie hoofdstuk 3, afb. 56-57). Hoewel de triptiek in Keulen was voorzien van een monogram kon er geen kunstenaarsnaam aan worden verbonden (afb. 14). Gedurende de negentiende eeuw concentreerde het onderzoek zich dan ook met name op de problematische identificatie van de Meester van de Dood van Maria. In 1894 kon Firmenich-Richartz het monogram ontcijferen en werden de Meester van de Dood van Maria en de twee sleutelwerken in Keulen en München met Joos van Cleve in verband gebracht.<sup>4</sup> Het oeuvre was in deze periode tevens uitgebreid met enkele andere schilderijen, waaronder het Reinhold-altaarstuk (Warschau, Muzeum Narodowe, hoofdstuk 2-3, afb. 22-23) en het drieluik met *De aanbidding van de koningen* in Detroit (Detroit Art Institute, hoofdstuk 2), die beide eveneens zijn voorzien van het monogram.<sup>5</sup>

In de loop van de twintigste eeuw toen ook de familiebanden van Joos van Cleve waren opgehelderd, vond er een omslag plaats in het onderzoek naar de kunstenaar. Men begon in te zien dat de schilder tijdens zijn werkzaamheden, en dan in het bijzonder bij de vervaardiging van het Reinhold-altaarstuk, moest zijn bijgestaan door ateliermedewerkers. Hoewel het aandeel van de werkplaats niet langer werd ontkend, was men hoofdzakelijk

---

<sup>1</sup> Lampsonius 1572.

<sup>2</sup> Voor afbeelding, zie Hand 2004, afb. 1, p. 6.

<sup>3</sup> Van Mander 1604 (Miedema editie), fol.226v-227r.

<sup>4</sup> Firmenich-Richartz 1894.

<sup>5</sup> Het drieluik in Detroit bevond zich op dat moment in de kunsthandel (zie voor herkomst: Hand 2004, cat.nr. 61.1., p. 151).

geïnteresseerd in het eigenhandige werk van Joos van Cleve. Hetgeen op zich eigenaardig is aangezien de term 'eigenhandigheid' in de moderne zin van het woord niet toepasbaar is op de vroeg zestiende-eeuwse situatie. Het is immers onmogelijk om vast te stellen of Joos van Cleve de werken vanaf de grondering tot aan het vernis zelf heeft vervaardigd (zie hoofdstuk 2). Met de term 'eigenhandig' wordt in dit proefschrift dan ook een schilderij bedoeld van een zeer hoge kwaliteit met voor Joos van Cleve kenmerkende compositorische en schildertechnische aspecten. Bij de vervaardiging van een eigenhandig werk heeft de kunstenaar een groot aandeel voor zijn rekening genomen en kwamen de onderdelen die door assistenten werden uitgevoerd onder zijn supervisie tot stand.

Twee jaar geleden, in 2004, verscheen John Hands boek *Joos van Cleve, The Complete Paintings*. Het is de eerste monografie, inclusief overtuigende selectie van de eigenhandige schilderijen, over de kunstenaar sinds het verschijnen van de studie van Ludwig von Baldass, ruim tachtig jaar geleden in 1925.<sup>6</sup> In 1934 behandelde Max J. Friedländer de schilder in het negende deel van *Die Alte Niederländisch Malerei* en zoals Hand terecht beschrijft in de inleiding van zijn boek vormen deze twee publicaties het uitgangspunt voor de studie naar Joos van Cleves oeuvre. Hands dissertatie voor Princeton University van 1978 vormt de basis voor zijn recente monografie over Joos van Cleve (2004). Dertien jaar na het verschijnen van Hands proefschrift (1978), in 1991, werd Joos van Cleve gekozen als onderwerp voor een tentoonstelling. Met deze expositie in het Musée du Louvre in Parijs werd de schilder onder de aandacht gebracht bij het grote publiek. Deze tentoonstelling met bijbehorende catalogus van Cécile Scailliérez kan dan ook als het begin worden gezien van een hernieuwde interesse in de kunstenaar, die resulteerde in enkele artikelen en een andere expositie vergezeld van een symposium in de Galleria Nazionale di Palazzo Spinola in Genua in 2003.<sup>7</sup>

Naar aanleiding van de nieuwe inzichten inzake vijftiende en zestiende-eeuwse atelierpraktijken en de ontwikkelingen op het gebied van het materieel-technisch kunsthistorische onderzoek naar schilderijen in de laatste decennia, zijn er enkele artikelen verschenen over Joos van Cleves werkmethoden waarbij gebruik werd gemaakt van onder meer het onderzoek met infraroodreflectografie (IRR).<sup>8</sup> De resultaten hiervan heeft Hand opgenomen in het catalogusgedeelte van zijn monografie van 2004. Desalniettemin gaat hij bewust minder in op deze technische gegevens, mogelijk omdat -zoals hij aangeeft in de inleiding van zijn publicatie- de relatie tussen Joos van Cleve en zijn ateliermedewerkers op basis van het materieel-technisch onderzoek door mij in het voorliggende boek zal worden behandeld.

In tegenstelling tot voorgaande studies naar Joos van Cleve van Baldass (1925), Friedländer (1934), Lanc (1972) en Hand (1978, 2004) wordt de kunstenaar en zijn atelier in dit proefschrift bestudeerd vanuit een andere benadering. Het onderzoek naar de werkplaats van Joos van Cleve is onderdeel van het project *Antwerpse Schilderkunst voor de Beeldenstorm: een sociaal-economische benadering*. Dit project, dat in de zomer van 2000 van start ging aan de Rijksuniversiteit Groningen, concentreerde zich op de schilderkunst in Antwerpen tussen circa 1480 en 1566. Antwerpen nam rond de eeuwwisseling de positie

---

<sup>6</sup> Behalve de studies van Ludwig von Baldass (1925) en Max Friedländer (1934) leverde ook de dissertatie van Elga Lanc (1972) een belangrijke bijdrage aan het onderzoek naar Joos van Cleve. Baldass en Friedländer waren de eerste die een homogeen oeuvre samenstelden. Tevens merkten zij de atelierproductie van kopiereksen op, maar gingen hier niet verder op in. Lancs onderzoek richtte zich op de iconografie van Joos van Cleves werken. Hoewel dit uiteraard een interessant en belangrijke aspect is, valt dit buiten het voorliggende onderzoek.

<sup>7</sup> Simonetti/ Zanelli 2003. De zeven lezingen die werden gepresenteerd tijdens het symposium op 13 maart 2003 werden gepubliceerd in de volgende publicatie: F. Simonetti/ Zanelli 2003a.

<sup>8</sup> Ainsworth 1983; Ainsworth 1983a; Sander 1993; Kotková 1999a; Traversi/ Wadum 1999; Leeftang 2003, 2003a, 2003b, 2006, 2006a, 2006b, 2006c.

van Brugge over als economisch en artistiek middelpunt van Noordwest-Europa. Verschillende kunstenaars uit andere productiecentra vertrokken naar de stad aan de Schelde om er hun geluk te beproeven. Antwerpen was het distributiecentrum bij uitstek voor kunstobjecten van elders in de Nederlanden en wellicht ook van daarbuiten. De stad groeide uit tot een 'culturele metropool', die toonaangevend was op het gebied van de internationale export van luxegoederen, zoals schilderijen en vleugelretabels.<sup>9</sup> Des te opmerkelijk is dat de artistieke ontwikkelingen in Antwerpen tot op het moment dat het project *Antwerpse Schilderkunst voor de Beeldenstorm* begon nooit eerder systematisch vanuit een historisch sociaal-economische oogpunt waren bestudeerd. Het project was dan ook zeer vernieuwend en beoogde de raakvlakken tussen het materieel-technisch onderzoek naar veranderingen in de werkplaatspraktijken; de kwantitatieve analyse van archiefdocumenten met betrekking tot de markt en het gedrag van de cliëntèle in kaart te brengen.<sup>10</sup>

Het overkoepelde project richtte zich op drie facetten van de Antwerpse kunst: de productie, afname en verspreiding van schilderijen.<sup>11</sup> Ook bij het deelproject naar Joos van Cleves werkplaats vormen deze sociaal-economische aspecten het uitgangspunt en kunnen deze tot enkele fundamentele kernvragen worden samengevat: hoe werd het atelier van Joos van Cleve georganiseerd en vanaf wanneer is er sprake van gestandaardiseerde atelierpraktijken? In hoeverre stemden Joos van Cleve en zijn medewerkers hun productie af op de diverse wensen van hun lokale en internationale opdrachtgevers en welke marktstrategieën werden hierbij ontwikkeld; en in welke mate speelde de sociale positie van de kunstenaar een doorslaggevende rol in de relatie tot zijn klantenkring?

De keuze voor Joos van Cleve als representatief kunstenaar voor de bestudering van de Antwerpse kunstproductie aan het begin van de zestiende eeuw ligt ten eerste in het enorme veelzijdige en met name marktgerichte oeuvre. De enorme atelierproductie is immers zowel schildertechnisch als qua onderwerpkeuze en marktgerichtheid kenmerkend voor de Antwerpse schilderkunst van deze periode. Enerzijds ontving de kunstenaar en zijn atelier opdrachten van institutionele en individuele opdrachtgevers uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, Genua en Keulen (hoofdstuk 3); anderzijds richtten zij zich met de serieproductie van populaire composities op de lokale vrije markt en de internationale export (hoofdstuk 4). In tegenstelling tot het grootste percentage werken die werden geproduceerd aan het begin van de zestiende eeuw in Antwerpen, tonen met name Joos van Cleves altaarstukken in opdracht een grote aandacht voor ambachtelijke perfectie in de traditie van de grote vijftiende-eeuwse meesters. Hoewel ook de belangrijke Antwerpse schilder, Quinten Metsijs, schilderijen van een zeer hoge kwaliteit vervaardigde, bestond het overgrote deel van de Antwerpse productie uit panelen en doeken van een mindere kwaliteit. De enorme hoeveelheid van *Aanbidding van de koningen*-scènes van de veelal anonieme Antwerpse kunstenaars is hier een illustratief voorbeeld van.<sup>12</sup> Dat Joos van Cleve tevens schilderijen vervaardigde in opdracht van het Franse hof, is evenmin kenmerkend voor de Antwerpse kunstproductie aan het begin van de zestiende eeuw over

---

<sup>9</sup> Burke 1993, p. 12. De auteur omschreef een culturele metropool als een stad waarvan 'its artists (...) influence the world outside, whether by travelling abroad themselves, by exporting their products, or by attracting outsiders to the city, whether they come as students or consumers of the arts.'

<sup>10</sup> Faries/ Martens 2003, p. 161; publicaties die naar aanleiding van dit archiefcomponent zijn verschenen zijn onder meer; Martens/ Peeters 2002; Martens/ Peeters 2003; Martens/ Peeters 2005; Martens/ Peeters 2006; Martens/ Peeters 2006a; Martens 2006; Peeters 2007.

<sup>11</sup> Ongepubliceerd onderzoeksvoorstel: Martens 1998 (ongepubliceerd manuscript), p. 12. Onder de term 'markt' wordt binnen deze studie de brede diversiteit aan afzetmogelijkheden verstaan: institutionele en individuele opdrachtgevers, de vrije markt en de internationale export.

<sup>12</sup> Zie hiertoe verder: Ewing 2006.

het algemeen. Slechts een enkeling kreeg immers de kans om zijn schilderijen te verkopen aan of te vervaardigen voor Frans I. Desalniettemin biedt het onderzoek naar Joos van Cleve en zijn atelier met zowel belangrijke opdrachten als een gigantische werkplaatsproductie van kopiereeksen de mogelijkheid om een groot aantal aspecten van de Antwerpse kunstproductie te belichten.

Het aandachtspunt van dit onderzoek naar de werkplaats van Joos van Cleve ligt in eerste instantie dan ook niet bij het eigenhandige werk (zoals wel in voorgaande studies), maar bij werkplaatsproducten, zoals kopiereeksen en altaarstukken waarvan men kan veronderstellen dat de meesterschilder werd bijgestaan door assistenten. Vandaar dat de selectie van onderzoeksgroepen niet heeft plaatsgevonden op basis van subjectieve criteria zoals artistieke kwaliteit en eigenhandigheid, maar werden er meerdere versies en varianten van geselecteerde thema's, zoals de composities met *De aanbidding van de koningen*, *De Heilige Familie* en *Christus en Johannes de Doper als kinderen* onderzocht. De resultaten van de studie naar kopiereeksen, of ook wel serieproducten genoemd, werden vergeleken met de sleutelwerken binnen het oeuvre om inzicht te krijgen in de meesters eigen teken- en schilderijstijl, en de wijze waarop deze verschilt of juist overeenkomt met die van zijn medewerkers.<sup>13</sup> Enkel op deze manier is het mogelijk meer kijk te krijgen op de arbeidsverdeling, samenwerkingsvormen en het ontstaan van werkplaatsroutines. Zoals Faries schreef, zijn de 'Recognition of the existence of artists' workshops, and the visualization of shop practices, (...) surely among the greatest contributions of technical studies'.<sup>14</sup> Met andere woorden, het materieel-technisch onderzoek kan worden beschouwd als de juiste methode voor de bestudering van Joos van Cleves atelierpraktijken.

Het oeuvre van Joos van Cleve telt op dit moment meer dan driehonderd werken. Ook als men rekening houdt met de schilderijen die buiten het atelier zijn vervaardigd en met latere kopieën is een groot deel van de toegeschreven werken onder het toezicht van de kunstenaar tot stand gekomen. Er werden in totaal 107 schilderijen die in verband worden gebracht met Joos van Cleve en zijn atelier, ook wel de 'Joos van Cleve-groep' genoemd, onderzocht met infraroodreflectografie (IRR).<sup>15</sup> Deze methode, die in de jaren '1960 werd ontwikkeld door Van Asperen de Boer, maakt het mogelijk om als het ware door de verflagen heen de eerste opzet, de zogeheten *ondertekening*, op het paneel van de kunstenaar te bestuderen. Het onderzoek naar de ondertekening biedt veel nieuwe inzichten inzake de toeschrijving en atelierpraktijken, die aan de hand van verschillende thema's in deze dissertatie worden behandeld. Het zijn dan ook hoofdzakelijk de resultaten van deze studie met IRR die de basis vormen voor het voorliggende boek.

Naast de schilderijen die ten behoeve van dit boek werden onderzocht met IRR, zijn tevens de resultaten van het voor het overgrote deel ongepubliceerde IRR-materiaal van Molly Faries en Maryan Ainsworth betrokken. Ook gegevens over de ondertekening van Joos van Cleve en zijn atelier die door andere onderzoekers werden gepubliceerd of mij ter beschikking werden gesteld, zijn onderdeel van de voorliggende publicatie.<sup>16</sup> Deze

---

<sup>13</sup> Ook Faries wees op de noodzaak van de vergelijking tussen altaarstukken met routinewerk, en tussen werken vervaardigd in opdracht en schilderijen bestemd voor de vrije markt (Faries 2001, p. 95).

<sup>14</sup> Faries 2001, p. 95.

<sup>15</sup> Onder 'Joos van Cleve-groep' worden zowel eigenhandige schilderijen bedoeld, als atelierstukken en werken van navolgers. Schilderijen uit de 'groep Joos van Cleve' kunnen dus eigentijdse kopieën zijn naar populaire composities uit Joos van Cleves atelier, die werden gemaakt buiten de werkplaats, maar ook schilderijen die na de dood van de kunstenaar zijn vervaardigd. Over de methode van IRR, onder meer: Van Asperen de Boer 1976, pp. 1-40; Faries in Faries/ Spronk 2003, pp. 159-160.

<sup>16</sup> Onder andere de publicaties van Sander 1993, Scaillièrez 1990, maar ook Galassi 1997.

aspecten resulteerden in een grote diversiteit aan gebruikte infraroodapparatuur.<sup>17</sup> Uiteraard moet men zich afvragen of het toelaatbaar is om de resultaten van verschillende camera's te vergelijken. Hoewel het antwoord mede is gerelateerd aan het onderzoek naar een specifieke kunstenaar of werkplaats, moet tevens worden benadrukt dat het gebied van het elektromagnetisch spectrum dat werd bereikt met de voor dit onderzoek gebruikte camera's over het algemeen vergelijkbaar is. Bovendien werd de ondertekening van Joos van Cleve en zijn medewerkers meestal aangebracht met een koolstofhoudend materiaal op een lichte grondering en brachten de kunstenaar en zijn ateliermedewerkers de verflagen vrij transparant aan. Door de combinatie van deze elementen is de ondertekening van Van Cleve en zijn assistenten over het algemeen met verschillende infrarood- en IRR-technieken eenvoudig te registreren. Dit maakt het werk van de kunstenaar en zijn ateliermedewerkers uitermate geschikt voor deze onderzoeksmethode.

De selectie van de schilderijen die werden onderzocht met IRR hing samen met de probleemstelling van dit proefschrift. Vandaar dat in eerste instantie kopiereeksen werden gekozen die illustratief zijn voor het oeuvre van Van Cleve (hoofdstuk 4). Doordat Faries en Ainsworth reeds voor de aanvang van het onderzoek in 2000 vijf versies van *De Heilige Familie* hadden onderzocht, was het een logische keuze om deze onderzoeksgroep te selecteren voor verdere bestudering. Des te meer, omdat de compositie met Maria en Kind in het bijzijn van Jozef vroeg in het oeuvre van Joos van Cleve is te plaatsen en het wellicht tot de eerste kopiereeksen uit zijn atelier kan worden gerekend. De publicatie van Laura Traversi en Jørgen Wadum (1999) was doorslaggevend voor de selectie van de serieproducten met *Christus en Johannes de Doper als kinderen*.<sup>18</sup> Dit artikel was immers het eerste dat handelt over het gebruik van modellen in de werkplaats van de kunstenaar. Het hierbij gepubliceerde onderzoeksmateriaal vormde het uitgangspunt voor een uitvoerige studie naar deze voorstelling.

Bij de selectie van de verschillende casussen speelden tevens praktische zaken een rol, onder meer toegankelijkheid en budget. Vandaar dat de onderzoeksreizen met de IRR-apparatuur beperkt bleven tot Europa. Faries en Ainsworth onderzochten echter voor de start van het onderzoeksproject (in 2000) ruim twintig met name eigenhandige werken in de Verenigde Staten met IRR, zodat ook de ondertekening van deze schilderijen bij deze studie kon worden betrokken. Bovendien vormden de panelen, zoals ook de kopiereeks met *De Heilige Familie*, die door Faries en Ainsworth werden bestudeerd in sommige gevallen het uitgangspunt om een ander werk te onderzoeken. Zo was de gemonogrammeerde triptiek met *De aanbidding van de koningen* in Detroit (Detroit Art Institute) in 1984 reeds onderzocht met IRR, waardoor een onderzoeksreis naar Napels (Museo di Capodimonte) waar zich eveneens een versie van dit altaarstuk bevindt, gepast leek (zie hoofdstuk 2).<sup>19</sup>

De gedachtes en ideeën met betrekking tot de eigenhandige ondertekening van Joos van Cleve die door Faries en Ainsworth in de jaren 1980-1990 waren gevormd,

---

<sup>17</sup> Daarbij werd in het eerste stadium van het vier jaar durende onderzoek gebruik gemaakt van de IU-camera van Faries. In 2002 kwam de Rijksuniversiteit Groningen, dankzij de financiële steun van de GasUnie en het Frank Mohrfonds in het bezit van een digitale IRR-camera, die vanaf dat moment veelvuldig werd gebruikt. Indien het mogelijk was om in het buitenland te werken met daar reeds aanwezige apparatuur, ging hier de voorkeur naar uit, zo werd in Genua gewerkt met de Hamamatsu van Maria Galassi (zie voor specificaties *Bijlage 1*). Indien er gebruik is gemaakt van infraroodfoto's (IR) in plaats van IRR wordt dit aangegeven. Het onderscheid tussen de verschillende IRR-camera's en de specificaties zijn terug te vinden in *Bijlage 1*.

<sup>18</sup> Traversi/ Wadum 1999, pp. 99-109.

<sup>19</sup> Enkele resultaten van dit onderzoek zijn gepubliceerd door Leeftang in 2005 (Leeftang 2005). Een uitvoerige studie verschijnt in het Detroit Bulletin of Art in het voorjaarsnummer van 2008 (Leeftang 2008, verwacht).

konden gedurende de afgelopen zeven jaar worden genuanceerd.<sup>20</sup> Doordat er een groot aantal werken uit de groep 'Joos van Cleve' werd onderzocht met IRR werd enerzijds het onderscheid tussen meester en werkplaatsmedewerkers of anders gezegd 'eigenhandigheid' versus 'samenwerking' duidelijker, terwijl anderzijds het besef van de complexiteit in de werkverdeling van één schilderij zich meer en meer begon af te tekenen. Het onderzoek naar de ondertekening leverde onmisbare gegevens op die tot belangrijke inzichten leidden, maar daarbij vormden de verkregen resultaten in sommige gevallen het uitgangspunt voor nieuwe probleemstellingen.

De keuze van eerdere onderzoekers en de genoemde praktische aspecten, zoals budget en toegankelijkheid, droegen ertoe bij dat de selectie van onderzoekswerken zeer veelzijdig is en tevens als representatief kan worden beschouwd voor het gehele oeuvre. Er werden immers atelierstukken, drieluiken en kopiereeksen onderzocht, waarvan zowel de kwaliteit als het aandeel van meester sterk uiteenliepen. Sommige werken werden volledig door ateliermedewerkers vervaardigd, terwijl in andere schilderijen de hand van de meester duidelijk waarneembaar is. Hierdoor kan deze studie worden beschouwd als een uitvoerige analyse van de productie van Joos van Cleve en zijn atelier op basis van het onderzoek met IRR. Desalniettemin is deze publicatie geen *catalogue raisonnée*. Vandaar dat tevens enkele belangrijke altaarstukken zoals het Santa Maria della Pace-altaarstuk (Parijs, Musée du Louvre) en onderzoeksgroepen waaronder *De Heilige Hiëronymus in zijn studievertrek* grotendeels buiten beschouwing zijn gelaten. In sommige gevallen is de keuze om een bepaald werk wel of niet op te nemen weloverwogen en in andere gevallen hangt de selectie simpelweg samen met praktische zaken, zoals het krijgen van toestemming, locatie, tijdschema en financiële mogelijkheden.

Naast het onderzoek met IRR werd in dit boek gebruik gemaakt van de studie met dendrochronologie (hoofdstuk 5). Deze methode is gericht op de identificatie en datering van hout. Een vroegst mogelijk datering wordt bepaald aan de hand van de exacte opmeting van de breedte van de jaarringen, waarmee de specifieke groeicyclus van een boom (in dit geval eik) kan worden vastgesteld.<sup>21</sup> Houtbioloog Peter Klein (Universität Hamburg) analyseerde vijftig werken die met Joos van Cleve in verband worden gebracht en gaf mij de mogelijkheid de gegevens kunsthistorisch te interpreteren. Voor het vijftiende colloquium *Le dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture* te Brugge werd in het najaar van 2003 in samenwerking met Klein een lezing voorbereid die resulteerde in een artikel.<sup>22</sup> Deze publicatie (2006) vormde het uitgangspunt voor het vijfde hoofdstuk van dit proefschrift.

Hoewel de technische kunstgeschiedenis meer omvat dan de bestudering van kunstwerken met IRR en dendrochronologie alleen, vielen het maken van röntgenopnames, de bestudering van de schilderijen met ultraviolet licht, het nemen van verfmonsters en het microscopisch onderzoek om praktische redenen voor het overgrote deel buiten deze studie.<sup>23</sup> Desalniettemin zijn, zoals Faries het formuleert, IRR en dendrochronologie de twee methodes die in de afgelopen twintig tot dertig jaar de allerbelangrijkste bijdragen hebben geleverd aan het technische onderzoek naar

---

<sup>20</sup> Ainsworth 1983 en de onderzoeksrapporten van Ainsworth en Faries in het archief van The Metropolitan Museum of Art, New York (Ainsworth) en het RKD, Den Haag (Faries).

<sup>21</sup> Klein 1989, p. 25; Klein 1994, pp. 101-103; Klein 1995, pp. 209-211.

<sup>22</sup> Leeftang/ Klein 2006.

<sup>23</sup> Indien in musea röntgen-, UV-opnames of verfmonsters aanwezig waren, werden deze wel bestudeerd. Aangezien dit onderzoeksmateriaal in vergelijking met de resultaten van de bestudering van de panelen met IRR en dendrochronologie, in veel mindere mate beschikbaar was, worden röntgen-, UV-opnames of verfmonsters in dit proefschrift slechts minimaal behandeld. Daarbij moet worden opgemerkt dat de aanwezigheid van verfmonsters voor de schilderijen toegeschreven aan Joos van Cleve en zijn atelier zeer summier is (zie tevens *Bijlage 1*).

Nederlandse kunst.<sup>24</sup> Onderzoek naar de chronologie op basis van een combinatie tussen kunsthistorische argumentaties en dendrochronologie naar het werk van Joos van Cleve en zijn atelier was nooit eerder uitgevoerd en bovendien biedt de vergelijking tussen IRR-montages en schilderijen, die uiteraard nauwkeurig werden bestudeerd met het blote oog en in sommige gevallen tevens met behulp van een stereomicroscop, voldoende informatie om een beter inzicht te krijgen in de vroeg zestiende-eeuwse Antwerpse schilderijenproductie en in het bijzonder die van Joos van Cleve.

Het bleek onmogelijk om binnen zeven jaar alle werken die zijn onderzocht met IRR uitvoerig in de vijf hoofdstukken van dit proefschrift te behandelen. Om toch een volledig beeld te geven van alle schilderijen die zijn geanalyseerd, zijn deze opgenomen in *Bijlage 1: Lijst van onderzochte werken*. Deze bijlage is geen catalogusgedeelte en geeft dan ook geen beschrijving van de compositie, geen informatie over de herkomst en geen volledige bibliografie.<sup>25</sup> Naast de basisgegevens, zoals verblijfplaats, inventarisnummer en afmetingen, is echter een korte beschrijving van de ondertekening en doordringbaarheid van de verflagen opgenomen. Ook de gebruikte IRR-apparatuur, datum van het onderzoek, de verantwoordelijke onderzoekers, eventueel verschenen publicaties die het IRR-materiaal van het desbetreffende schilderij behandelen en de opnames die van elk schilderij zijn gemaakt, worden genoemd. Indien musea beschikken over andere onderzoeksresultaten, zoals röntgenfoto's en dwarsdoorsneden, kan dit ook worden teruggevonden in de *Lijst van onderzochte werken*. De bijlage biedt een voor zover mogelijk volledig overzicht van al het beschikbare onderzoeksmateriaal, inclusief de verblijfplaats, voor de schilderijen, die in verband wordt gebracht met Joos van Cleve; hetgeen van belang is voor toekomstige onderzoekers.

Hoewel het overkoepelde project *Antwerpse Schilderkunst voor de Beeldenstorm: een sociaal-economische benadering* een wisselwerking beoogde tussen het materieel-technisch onderzoek naar de ontwikkelingen op het gebied van atelierpraktijken en de kwantitatieve analyse van archiefdocumenten, bleek dit in praktijk moeilijk te bewerkstelligen. Met uitzondering van het eerste hoofdstuk waarin de resultaten van het archiefonderzoek worden gecombineerd met het IRR-onderzoek, sluit dit proefschrift naar Joos van Cleve en zijn atelier in hoofdzaak aan bij een reeds bestaande technische kunsthistorische traditie. Zoals Faries aangeeft in haar artikel 'Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments' (2003), het eerste historiografisch overzicht van het materieel-technisch onderzoek, vormt de studie naar de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden een model voor het onderzoek met IRR.<sup>26</sup> Ook binnen de monografische studies naar Petrus Christus, Gerard David, de Meester van de Ursula Legende, Jan van Scorel en Lucas van Leyden speelt het onderzoek met IRR een fundamentele rol.<sup>27</sup> Aangezien de vraagstelling, ideeën en inzichten in de proefschrift mede tot stand zijn gekomen naar aanleiding van inspirerende discussies met de verschillende leden van het project *Antwerpse Schilderkunst voor de Beeldenstorm: een sociaal-economische benadering* wordt Joos van Cleve echter wel in een bredere context geplaatst. Bovendien heb ik de afgelopen zeven jaar de mogelijkheid gehad om de voorlopige resultaten van verschillende casussen uit dit onderzoek te presenteren en publiceren.<sup>28</sup> Hierop kwamen de

---

<sup>24</sup> Faries 2003, p. 3.

<sup>25</sup> Bovendien zijn in het catalogusgedeelte van de monografie van John Hand inscripties, herkomst, tentoonstellingen en bibliografie opgenomen.

<sup>26</sup> Van Asperen de Boer/ Dijkstra/ Van Schoute 1992.

<sup>27</sup> Jan van Scorel: Faries 1975; Lucas van Leyden: Filedt Kok 1978; Petrus Christus: Ainsworth 1998; de Meester van de Ursula Legende: Levine 1989.

<sup>28</sup> Leeftang 2003; Leeftang 2003b; Leeftang 2003c; Leeftang 2005; Leeftang 2006; Leeftang 2006b; Leeftang 2006c; Leeftang 2006d; Leeftang 2006e; Leeftang 2008 (verwacht).



nodige positieve kritieken van zowel historici, kunsthistorici en andere geïnteresseerden, die mij constant stimuleerden tot het verder uitwerken van mijn gedachtes.

Zoals reeds opgemerkt, richt dit boek zich op drie facetten van de kunstmarkt: de productie, afname en distributie. Deze aspecten worden behandeld aan de hand van de schilderijen vervaardigd door Joos van Cleve en zijn ateliermedewerkers. In het eerste hoofdstuk wordt het professionele leven van de kunstenaar onder de loep genomen aan de hand van zowel archivalische als materieel-technische documenten. Hierbij is in eerste instantie gebruik gemaakt van reeds gekende en gepubliceerde archiefdocumenten. Enkele hiervan werden in het verleden echter nauwelijks geïnterpreteerd. Bovendien werden gegevens uit het *Bussenboek*, de registratielijsten van de *Armenbus* (het uitkeringsfonds voor armlastigen en zieken van het Sint-Lucasgilde) niet eerder betrokken bij het onderzoek naar Joos van Cleves leven en carrièreverloop. Tevens zijn twee nieuwe (en nooit eerder getranscribeerde) archiefdocumenten over Cornelis van Cleve opgenomen als voetnoot. Om meer inzicht te krijgen in het functioneren en oprichten van het atelier van Joos van Cleve is gebruik gemaakt van het uitvoerige archiefonderzoek van Jan van der Stock naar de reglementen van het Antwerpse Sint-Lucasgilde en de jurisdictie van de periode 1480-1530.<sup>29</sup> Dit maakte het mogelijk om de werkplaats van Joos van Cleve in een bredere context te plaatsen. Tevens werd een methode die is gebaseerd op de basisprincipes van *event history analysis* toegepast. Deze methode wordt gebruikt bij de studie naar de dynamische ontwikkeling van gegevens, die iedere verandering in het leven van een individu, zoals geboorte en huwelijk, vastlegt. Zoals het onderzoek van Martens en Peeters heeft aangetoond, blijkt deze methode eveneens van toepassing op de bestudering van een kunstenaarsatelier.<sup>30</sup> De volgende vragen stonden hierbij centraal: Hoe groot was het atelier en het huishouden van Joos van Cleve; wie waren zijn leerlingen en medewerkers en zijn zij te onderscheiden van hun meester; en hoe werden de taken in de werkplaats verdeeld? De problematiek omtrent de werkrelatie tussen Joos van Cleve en zijn zoon Cornelis is een niet eerder bestudeerd aspect. Het sleutelwerk binnen het oeuvre van Cornelis, *De aanbidding van de koningen* in Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) werd onderzocht met IRR om inzicht te krijgen in zijn werkmethodes. Waarin verschillen de composities van Joos en Cornelis; komt de ondertekening van de zoon overeen met die van zijn vader; is Cornelis' hand te onderscheiden in het atelier; en in hoeverre maakt hij gebruik van zijn vaders modeltekeningen en kartons? Hoewel het vrij onbekende oeuvre van Cornelis van Cleve verder zou moeten worden onderzocht, is in dit boek een eerste aanzet gegeven.

In het tweede tot en met vierde hoofdstuk staat de atelierproductie van Joos van Cleve centraal, die wordt bestudeerd aan de hand van de studie met IRR. De wijze waarop de werkplaatspraktijken werden ontwikkeld; wanneer is er sprake van een werkplaatsroutine en wat de relatie is tussen 'eigenhandigheid' versus 'samenwerking' vormen hierbij een belangrijk uitgangspunt. Hoofdstuk 2 richt zich op de werken die zijn voorzien van een geïntegreerd zelfportret of kunstenaarsmonogram om een algemeen beeld te vormen van de werken die met zekerheid aan Joos van Cleve kunnen worden toegeschreven. Het Reinhold-altaarstuk (Warschau) van 1516, één van de kunstenaars vroegst gekende opdrachten in Antwerpen vormt hierbij een belangrijke casus. Er wordt gekeken in hoeverre dit werk een geschikt uitgangspunt vormt voor de bestudering van het

---

<sup>29</sup> Van der Stock 1993.

<sup>30</sup> Martens en Peeters pasten de methode van de *Event History Analysis* aan voor het kunsthistorische onderzoek. Natasja Peeters gaf tijdens het congres *Brueghel Enterprises* op 20-21 juni 2002 te Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) een lezing: 'Family matters. An integrated biography of Pieter Breughel II', waarin het belang van de methode uiteen werd gezet, zie tevens hoofdstuk 1.

verdere oeuvre. Door het monogram en zelfportret op het Reinhold-altaarstuk en de aanwezige documenten inzake de opdracht wordt dit retabel gezien als één van de sleutelstukken binnen het oeuvre. Opmerkelijk is echter, dat het werk zeer veel overeenkomsten vertoont met het zogenoemde Antwerpse Maniërisme en in eerste instantie een enigszins geïsoleerde positie lijkt in te nemen binnen Joos van Cleves oeuvre. Aan de hand van verschillende werkplaatspraktijken, zoals de ondertekening in de houtsmedenconventie, het toevoegen van kleurnotaties en inscripties, en het gebruik van modellen in de vorm van prenten en tekeningen passeren een groot aantal werken, waaronder drieluiken en altaarstukken, zoals *De aanbidding van de koningen* in Detroit en Napels, de revue.

In hoofdstuk 3 worden de atelierpraktijken behandeld die zijn gerelateerd aan de opdrachtsituatie. Van de ten minste éénentwintig bestelde schilderijen zijn van elf de opdrachtgevers bij naam bekend. Joos van Cleve en zijn ateliermedewerkers waren verantwoordelijk voor altaarstukken, die bestemd waren voor zowel lokale als buitenlandse handelaren uit onder meer Genua, Keulen en Gdańsk. Op welke manier levert het onderzoek met IRR nieuwe inzichten in de wijze waarop de cliënten waren betrokken bij de productie; hoe controleerden zij het ontstaansproces en op welke wijze kwamen de contacten tussen de schilder en potentiële klanten tot stand? Behalve het materieel-technisch onderzoek, waarbij wederom de relatie ‘eigenhandigheid’ versus ‘samenwerking’ een belangrijke rol speelt, staat de historische context van Joos van Cleve als aannemer van belangrijke opdrachten centraal.

Hoewel kopiereeksen reeds vanaf Joos van Cleves intrede in het Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1511 werden vervaardigd, concentreerde de productie ervan zich met name aan het einde van de kunstenaars carrière, rond 1530. Vandaar dat de serieproducten met bijbehorende ateliermethoden, waarbij standaardisatie van paneelformaten en het gebruik van kartons (op basis van het onderzoek met IRR), in het vierde en voorlaatste hoofdstuk worden behandeld.

Het vijfde en laatste hoofdstuk richt zich op de chronologie van schilderijen uit het atelier van Joos van Cleve. De kunsthistorische argumentaties worden hier vergeleken met de resultaten van de dendrochronologische analyses, die door Peter Klein zijn uitgevoerd. Tot dusver was, met uitzondering van een groot aantal panelen uit het oeuvre van Hans Holbein en Gerard David, geen enkele andere groep van zestiende-eeuwse schilderijen toegeschreven aan één kunstenaar of atelier onderzocht met dendrochronologie.<sup>31</sup> Hierdoor was een vaste dendrochronologische formule voor de vroeg-zestiende eeuw niet voorhanden. De diversiteit van de onderzochte panelen die met Van Cleve in verband worden gebracht en door Klein werden geanalyseerd, is zeer groot en evenals bij de werken bestudeerd met IRR is er sprake van schilderijen die sterk uiteenlopen in kwaliteit. Er werden immers zowel grotendeels eigenhandige altaarstukken in opdracht bestudeerd alsmede serieproducten en (vorsten)portretten. Door middel van archivalische gegevens inzake de datering van schilderijen, gedateerde werken en het onderzoek met dendrochronologie naar vijftig werken die zijn toegeschreven aan de ‘Joos van Cleve-groep’ werd het mogelijk inzicht te krijgen in de chronologische spreiding van werken binnen de dertig jaar durende activiteiten van de kunstenaar en zijn werkplaatsassistenten in Antwerpen. Daarbij kon een zeer bruikbare dendrochronologische formule worden vastgesteld, die tevens kan worden toegepast op de schilderijen van Joos van Cleve die in de toekomst nog zullen worden onderzocht.

---

<sup>31</sup> In de toekomstige ‘Catalogue of Paintings 1450-1600, Centraal Museum Utrecht’, onder redactie van Liesbeth Helmus, (verwacht begin 2008) zal eveneens een bijdrage van Molly Faries en Peter Klein over het onderzoek met dendrochronologie naar Jan van Scorel worden opgenomen. Hoewel ook deze studie omvangrijk is, bevat het minder schilderijen dan in dit proefschrift over Joos van Cleve.

Samengevat zal blijken dat het onderzoek naar Joos van Cleve en zijn atelier nieuwe inzichten geeft in de wijze waarop de Antwerpse kunstproductie aan het begin van de zestiende eeuw tot stand kwam. Zowel kopiereeksen als schilderijen die werden vervaardigd in opdracht worden in dit boek belicht. Hierbij ligt de nadruk op resultaten verkregen met behulp van de bestudering met IRR en dendrochronologie en de interpretatie van deze gegevens.